



Archives de sciences sociales des religions

110 | avril-juin 2000
Varia

LORTAT-JACOB (Bernard), *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*

Paris, Cerf, 1998, 342 p. (bibliogr., discographie, glossaire, index analytique, index des figures, index des photographies, disque compact)

Annie Paradis



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/20579>

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2000

Pagination : 90-92

ISBN : 2-222-96691-4

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Annie Paradis, « LORTAT-JACOB (Bernard), *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 110 | avril-juin 2000, document 110-34, mis en ligne le 19 août 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/assr/20579>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Archives de sciences sociales des religions

LORTAT-JACOB (Bernard), *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*

Paris, Cerf, 1998, 342 p. (bibliogr., discographie, glossaire, index analytique, index des figures, index des photographies, disque compact)

Annie Paradis

RÉFÉRENCE

LORTAT-JACOB (Bernard), *Chants de Passion, au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Cerf, 1998, 342 p. (bibliogr., discographie, glossaire, index analytique, index des figures, index des photographies, disque compact)

- 1 Lorsqu'il est question de musique, il est bon de commencer par le commencement : écouter. Un disque compact, fort heureusement, est livré avec l'ouvrage de B.L.-J. Il convient donc, d'abord, d'écouter le chant, écouter ces voix masculines qui résonnent haut, âpres, rugueuses et voluptueuses à la fois. Des voix étonnantes, belles et fortes qui plongent leurs racines dans cette belle et forte terre de Sardaigne et qui en sont comme l'émanation, le prolongement sonore. Le chant s'apaise sur une dernière *calata* ; il est temps maintenant d'ouvrir le livre, d'écouter les mots qui vont avec la musique, qui lui donnent du sens. Car n'est-ce pas là le travail requis de l'ethnomusicologue, celui que l'on attend, sinon de donner à entendre la musique autrement, en l'accompagnant de langage ? Texte superposé, intelligible, c'est-à-dire qui permet de déchiffrer – comme on déchiffre une partition – justement la partition cachée de la musique, cette énigmatique écriture sonore du social, cette manière singulière et collective de se penser. La musique : « du son socialement organisé », dit Blacking ; reste, chaque fois, à en décrire, à en déployer les modalités, à en faire vibrer toutes les résonances, à mettre à jour les réseaux de signification qui font que, dans un temps et un lieu particuliers, cette musique – ici le chant polyphonique – met en jeu, au sens musical du terme, toute une communauté.

- 2 En cela la démarche de B.L.-J., dans son bel ouvrage, est exemplaire –, si l'on peut regretter que les analyses purement musicologiques ou acoustiques – et accessibles seulement aux spécialistes, mais n'est-ce pas la loi du genre ? – soient traitées séparément (Troisième partie : Matériel, transcriptions et analyses, pp. 241-283), il n'en demeure pas moins que l'on entre rapidement en résonance, grâce à une ethnographie minutieuse et une qualité d'écriture certaine, avec ce petit monde sonore et fascinant de Castelsardo. Dans ce village du nord de la Sardaigne, toute la vie sociale, en effet, s'articule autour de la pratique du chant polyphonique dont le fil se déroule sans interruption depuis le XVI^e siècle. Ce chant qui scande les temps forts de la vie collective – funérailles, fêtes religieuses et patronales – trouve son apogée et sa plus belle manifestation dans les rituels de la Semaine sainte : alors tout le village se met en marche, vibre, trouve son unité, sa voix dans la voix du *coro*, des chœurs – constitués chacun de quatre chanteurs – qui accompagnent ou plutôt organisent le cheminement du Christ vers sa Passion et sa mort. Les processions déroulent leur long ruban, la *Voce*, le chant des Confrères, s'élève à intervalles réguliers : *Miserere*, *Stabba*, *Jesu* vont résonner ainsi chaque jour saint, construisant peu à peu, au fil du chant, un corps collectif sonore ; c'est-à-dire harmonieux. Un chant où tous et toutes se retrouvent dans une émotion attendue, partagée, un chant dans lequel semblent se résoudre les dissonances, les discordances qui ont accompagnées, toute l'année et jusqu'au dernier moment, la préparation de ce moment privilégié, de cette utopie fugitivement mise en œuvre d'une harmonie sociale : le *Lunissanti*. Jour de paix, de réconciliation, le centre même de l'année disent les Confrères : *Festa*. Peut-être alors s'élèvera au cours du *Stabba* ou du *Jesu* – mais non du *Miserere* trop syllabique – LA note, aérienne, fragile, cristalline, la *Quintina*, cette cinquième voix que les quatre chanteurs en parfaite entente, et parfaite résonance, font « sortir » ; cette harmonique magique, cette voix quasi féminine qui naît des quatre voix masculines prend alors dans le contexte dramatique de la Passion, un sens singulier : dans ce moment de communion intense, d'harmonie parfaite, la Vierge ferait-elle, de la plus extraordinaire des manières une fugitive apparition ? Ainsi l'utopie musicale – c'est-à-dire sociale – que construit le chant sacré tout au long de la Semaine sainte ne trouve-t-elle pas dans cet instant de grâce toujours désiré, toujours aléatoire, sa plus belle métaphore ?
- 3 Pour saisir au plus près l'arcane de ce moment unique qui, au dire des chanteurs, consacre – presque au sens sacré du terme – le chant dans sa beauté et sa plénitude, fruit par ailleurs d'un long apprentissage, on aurait aimé rentrer un peu plus dans la relation qui se tisse d'une part entre les acteurs du chant et ceux qui sont chantés, le Christ et surtout la Vierge, et d'autre part entre ceux qui ne chantent pas ou sont exclus du chant : les femmes. Il manque un peu, me semble-t-il, dans ce beau travail, la dimension du quotidien, celle qui apporterait un surcroît de sens en envisageant le rapport qu'entretient la communauté de Castelsardo à la religion, en dehors de la Semaine sainte et des moments forts de la communauté, funérailles ou fêtes patronales ; notamment en ce qui concerne, plus globalement, la place des femmes dans la communauté. En effet, cette harmonie sociale rêvée et mise en œuvre inlassablement à travers le chant, cette utopie, ne concerne que les hommes ; pourtant c'est bien l'émergence au sein de leur *coro*, de la *Quintina*, de cette voix quasi féminine, qui vient parfaire l'œuvre masculine et lui donner toute sa dimension à la fois individuelle et collective. Voix de la Vierge, de la femme idéale ? Comment comprendre l'extraordinaire bien que brève présence de cette voix pensée au féminin qui fait écho à une bien singulière absence...

- 4 Oublions un instant la Semaine sainte et passons de l'extérieur à l'intérieur, à une autre manière, plus intime, d'être ensemble. Dans les soirées de chant qui se déroulent dans les maisons, pendant que les hommes chantent, que font les femmes ? Elles bavardent : *Con le donne non si puo cantare*, « Avec les femmes on ne peut pas chanter » disent les confrères : « Cela signifie, bien sûr, – écrit l'auteur – qu'on ne peut pas les faire entrer dans le chant, puisque les pratiques chorales de l'Oratorio sont exclusivement réservées aux hommes et que les femmes n'ont pas, à Castelsardo, de répertoire spécifique, mais cela veut aussi dire que, ne sachant pas (ou ne pouvant) chanter, les femmes parlent et, par leurs bavardages, gênent les chanteurs » (p. 173). Mais ce bavardage féminin, ce bruissement de paroles qui entoure le chant, le gêne-t-il réellement ? Ne prend-il pas plutôt place à part entière dans ce processus de construction sociale du chant qui s'articule autour du couple antagoniste parler/chanter et que B.L.-J. place au cœur de son ouvrage ? En effet, et c'est cela la cohérence et la grande force de son propos que de montrer comment, à l'intérieur des Confréries, microcosmes de la communauté, cette recherche de la consonance, de l'harmonie vocale passe à travers des tensions, des discordances, des conflits incessants qui s'expriment notamment par un discours permanent autour du chant. Lorsque les confrères ne chantent pas, ils parlent du chant ; et cette mise en écho du chant par la parole, cette passion du débat autour du chant en est finalement une composante essentielle, sinon le fondement même de son existence et de son efficacité. N'est-ce pas de la tension entre parler et chanter, entre le « dire » et le « faire », et non dans leur antagonisme – qui n'est qu'apparent – que se construit l'utopie musicale ? En cela, curieusement, le chant polyphonique de Castelsardo rejoint, en profondeur, ce qui est au cœur de l'opéra en tant que genre et qui lui donne naissance : la tension entre parole et musique, entre librettiste et compositeur. D'ailleurs cette problématique, cette tension féconde entre le mot et la note est présente à l'intérieur même du chant sarde : « Seul un travail intime entre le texte et la mélodie permet donc de traiter le chant dans toute sa profondeur et de lui donner une belle *portata* ; la beauté d'un chant ne procède pas de la superposition d'un texte et d'une mélodie mais de leur fusion » (p. 121). La fusion idéale du texte et de la mélodie donnera, au plus haut du chant, dans l'accord parfait des voix et des cœurs, cette *Quintina* irréaliste et magique, symbole de la construction achevée, c'est-à-dire ce moment de grâce par lequel une communauté vit, l'espace d'un instant, dans l'utopie de la consonance parfaite.
- 5 Mais, et cela n'est pas l'un des moindres mérites de ce livre, on peut pousser plus loin encore la réflexion menée par B.L.-J. Ce fil continu de la parole qui construit le chant, ce bruit perpétuel de mots qui résonnent, souvent de façon discordante au sein des confréries, le tintement du bavardage féminin dans les soirées musicales, n'auraient-ils pas une autre fonction ? Celle de rappeler, peut-être, que ce rêve obstinément poursuivi, d'une harmonie, d'un équilibre parfait, ce chant idéal d'une communauté sans dissonance n'est qu'une utopie justement et que le chant qui naît du bruit encourt toujours le risque de retourner au bruit, à la discordance, c'est-à-dire à la réalité de la vie sociale. Ailleurs, en Pays Basque, le théâtre traditionnel de la pastorale met en œuvre une utopie semblable ; le moment central de la représentation, celui qui, rituellement, suscite l'émotion collective, est celui du chant des bergers, le beau chant par excellence, celui que l'on attend, que l'on espère depuis le début du spectacle. Les voix s'élèvent, puissantes, lyriques ; las ! Elles sont gênées, parfois complètement brouillées par le tintinnabullement anarchique du troupeau de moutons poussé sur scène à ce moment ; rires des spectateurs, bruits divers ; sur ce fond sonore dissonant, chantent les bergers... Belle mise en scène de

l'utopie musicale et en même temps de son déni... Mais là aussi, n'est-ce pas une manière de rappeler que la discordance est nécessaire à l'harmonie, plus, qu'elle la construit comme, à Castelsardo, le bruit des conflits construit le chant des hommes ?

- 6 Cet effort magnifique de rêver l'harmonie que met en scène, le temps d'un rituel, le *coro* sarde, n'est-il pas magnifique, justement parce que cette victoire infime sur le désordre et la discordance est toujours remise en question, en débat ? Et l'harmonique unique, légère et fragile de la *Quintina* ne serait-elle alors que le fil ténu, magique, qui relie l'homme à son rêve d'harmonie ?